

# 民族主义、实用主义和“欧化主义”

## ——晚清戏曲改良理论的三个关键词

■杨惠玲 赵春宁

**摘要:** 晚清戏曲改良理论有三个关键词:民族主义、实用主义和“欧化主义”,实用主义是基础,民族主义是核心,“欧化主义”则是方式和手段。这些关键词勾勒了一种认知和评价戏曲的模式,这一模式在很大程度上影响着二十世纪戏曲的走向。

**关键词:** 戏曲改良 民族主义 实用主义 欧化主义

鸦片战争以降,中华民族内忧外患交困,各种危机日益加深,呼吁社会变革和救亡图存渐渐成为时代的强音。与此同时,西风东渐,国人眼界初开,兴起了向西方学习的思潮。以此为背景,自戊戌变法到辛亥革命,一批致力于资产阶级维新与革命的仁人志士掀起了文艺改良运动,要求文艺充分发挥教化和宣传作用,以达到改造社会、振兴国家的目的。戏曲改良运动是文艺改良运动很重要的一部分,倡导者提出了一系列看法、见解和主张,学界称之为晚清戏曲改良理论。晚清戏曲改良理论以实用主义戏曲价值观为基础,民族主义为核心,西方戏剧为榜样,就戏曲的社会功能、艺术特征和改良戏曲的宗旨、目标与措施等问题进行了探讨,形成了一种认知和评价戏曲的模式,在很大程度上影响了整个二十世纪戏曲的走向。要深入理解这一点,必须全面梳理、了解晚清戏曲改良理论。

### 戏曲应为“实为六教之大本”

围绕为什么要改良戏曲,倡导者集中讨论了戏曲的教化和宣传作用,强调了改良戏曲的必要性和紧迫性,同时也分析了戏曲舞台艺术的特征。

#### 一、戏曲应为“六教之大本”

对于戏曲的教育和宣传作用,倡导者的看法是一致的。康有为认为“戏曲即古乐府,能深入人心,使人乐,使人悲”,故“以经教愚民,不如小说之易入

也。以小说入人心,不如演剧之易动也”。<sup>①</sup>严复和夏曾佑指出小说“入人之深、行世之远,几几出于经史上”,能发挥“使民开化”的作用。<sup>②</sup>平子肯定“小说与经传有互相补救之功用”,“经传等书,能令人起敬心,人人非乐就之”。“至于听歌观剧,则无论老稚男女,人人乐就之”。<sup>③</sup>晚清民初,论者所指的小说往往包括了戏曲。梁启超“以曲本为巨擘”,因为“曲本之诗”有四长,“优于他体之诗”。<sup>④</sup>显然,倡导者把握了戏曲在传播和接受方面的优势。在他们看来,戏曲“可感动全社会,虽聋得见,虽盲可闻”,<sup>⑤</sup>其功用超出了经史和诗文,“实为六教之大本”。<sup>⑥</sup>

倡导者对戏曲社会功能的认识并不停留于此,还进一步强调戏曲是“国之兴衰之根源”,认为演戏有左右一国之力,<sup>⑦</sup>并对此深信不疑。这种认识只是倡导者一厢情愿的空想,脱离了实际。晚清有识之士的变革主张和构想或多或少都带有空想色彩,戏曲改良的倡导者也不例外。

#### 二、戏曲何以成为“六教之大本”

为什么戏曲在传播和接受方面具有强大的优势?倡导者主要从四个方面探讨这个问题,涉及了戏曲的艺术特征:(一),戏曲艺术绘声绘色,具有强烈的直观性,故善鼓动人心。《告优》认为“唱戏的情节是活灵活现的,又配着乐器,很容易动情,不知不觉的牵动了”。<sup>⑧</sup>蒋观云指出“(戏曲)舞洋洋,笙铿锵,动人魂魄。”<sup>⑨</sup>棣(黄世仲)在《改良剧本与改

**基金项目:** 国家社科基金艺术类重点课题《20世纪中国戏剧理论和批评史》阶段阶段性成果,项目编号 08AB02

**作者简介:** 杨惠玲,女,文学博士,厦门大学中文系副教授;主要研究方向:中国古代戏曲。赵春宁,女,文学博士,厦门大学中文系副教授;主要研究方向:中国古代戏曲。

良小说关系于社会之重轻》中细致描摹了戏曲动人魂魄的过程,优孟登场,“装面具,饰须眉”,“做作其色相,歌唱其神情”,创造出有声有色、惟妙惟肖的舞台形象,形成并不断强化直观性,能直接作用于,甚至是极大地刺激观众的视听感官,“足以印其人之脑筋”。因此,无论不谙人事的孩子,还是目不识丁的愚夫愚妇,皆为之“灵魂活动,七情变用”。

(二),戏曲“是一个喜怒哀乐的活动画谱,最易动人感情”。<sup>⑩</sup>(三),戏曲艺术具有现场共时性。铁在《铁甕烬余》中指出,戏曲表演时,“无智无愚,无老无幼,眼帘所乐,目的所注,皆趋于一”,故“千载可为一时,异乡可为一室”,剧中的脚色与观众不断沟通、交流,共同创造出热烈的氛围。观众身处其中,自然是“吸受此地空气之辐射,已觉此身已非我有”。<sup>⑪</sup>(四),戏曲浅显、易懂,容易理解、接受。陈佩忍(去病)在《论戏剧之有益》一文中指出戏曲情真词俚,“举凡士庶工商,下逮妇孺不识字之众”,“甚少不情为之动,心为之移。”唯心也说:“(戏曲)词调浅显,事理易明,不论老的少的、男的女的、富的贫的、贵的贱的,都能一听便解,”故“开通风气,莫妙于改良戏曲。”<sup>⑫</sup>

可知,对于戏曲艺术的直观性、抒情性、共时性和通俗性,倡导者的认识清楚而准确,然而,这些并非新的发现和创见,只不过由于现实的需要,倡导者较为集中地予以了讨论和强调。

### 三、戏曲未能成为“六教之大本”

倡导者普遍认为戏曲不仅没起到应有的作用,反而伤风败俗,阻塞民智,对民族和国家的衰落负有重大责任。他们的观点可从三个方面来看:首先,题材内容无益于世道人心。戏曲所演“大都从野史摭拾一二,而参以祸福之说,串插而成”,<sup>⑬</sup>“大都不出语怪、诲淫、诲盗之三项外”,<sup>⑭</sup>千剧雷同,陈陈相因。“闻闾市俗,乡曲愚氓,目不知书,先入为主,所见所闻,只有此数”。<sup>⑮</sup>“广州班善演男女私情,善鼓动人淫心”,颇具代表性。每到夜间,“则尽是小姐、丫环、公子,专显花旦、小生之手面,绘影绘声,牵连撮合,皆野合、私奔、匀脂粉、挂蚊帐等事。深夜沉沉,淫情勃勃,以淫夫淫妇之行为,反而至于状元夫人之荣贵,愚夫愚妇何知,有不怦怦心动,相率为桑间濮上之行若者哉?”<sup>⑯</sup>因此,戏曲“不能启发人广远之理想,奥深之性灵”,<sup>⑰</sup>反而“锢蔽民智,阻遏进化”。<sup>⑱</sup>其次,表现形式“极幼穉蠢俗”,没有变化进步。<sup>⑲</sup>无涯生比较广东戏班与外江戏班时,指出广东戏班“陈陈相因,毫无新词”,“徒拘旧曲,令人

生厌”。<sup>⑳</sup>健鹤以日本演新戏弃旧换新为榜样批评“中国千余年来之剧谱,虽已逐代变体”,然仍“倚重歌板,而科白仅资说明”。<sup>㉑</sup>蒋观云亦不满“中国剧界演战争也,尚用旧日古法,以一人与一人,刀枪对战,其战争犹若儿戏,不能养成人民近世战争之观念”。<sup>㉒</sup>最后,没有悲剧。蒋观云在《中国之演剧界》中大力倡导悲剧,认为只有悲剧才能有益于人心,充分发挥戏剧的教化作用。而中国多的表现“男女相慕悦”的喜剧,“卑陋恶俗”,是“最大之缺憾”。

倡导者认为当时的戏曲在内容和形式等方面都存在着严重的问题,故普遍持批评、否定的态度。在他们看来,外国戏剧能发挥强大的感化、教育作用,形式也更先进,而戏曲是一种落后的艺术,“独后人而为他国之所笑”;<sup>㉓</sup>另一方面,古人重戏曲,“非仅借以怡耳而怪目也,将以资劝惩、动观感”,关乎国家兴亡。<sup>㉔</sup>与过去相比较,戏曲成了一种堕落的艺术。基于这些认识,倡导者往往将社会的弊端和国家的衰败归咎于戏曲,水到渠成地得出结论:要改良社会,挽救国家,必以改良戏曲为先,使它充分发挥应有的功能。

由上可知,倡导者理解和评价戏曲的依据是戏曲能否起到教化和宣传作用,追求文学艺术的社会政治功用是他们的出发点和归宿。尽管他们探讨了戏曲的艺术特征,但只是为了更好地阐明其社会功能,理论的视野与方法都没有突破。注重文艺的现实功用是儒家文艺思想的固有传统,自宋以来,文人就认识到戏曲的教化作用,陈旸认为戏曲应“善民心,化民俗”;<sup>㉕</sup>元末高明在《琵琶记》第一出“副末开场”中表示“不关风化体,纵好也徒然。”明代丘濬和邵灿等人的剧作更是满纸的道德说教。王阳明希望“取今之戏子,将妖淫词调俱去了,只取忠臣、孝子故事,使愚俗百姓人人易晓,无意中感激起他良知起来,却于风化有益”。<sup>㉖</sup>陈洪绶指出伶人“喜叹悲啼”,“使人之性情顿易”,故“百道学先生之训世,不若一伶人之力”。<sup>㉗</sup>可见,即使是视戏曲为“小道”的封建时代,戏曲的社会功能也得到了关注。晚清戏曲改良理论要求戏曲发挥教育和宣传作用,是对传统的继承和发扬,思维方式和理论方法都没有创新。

但是,与传统相比,戏曲改良理论还是有两点不同:其一,改良的目标不是为了巩固、强化封建统治,而是要改造社会,建立强大的民族国家;其二,倡导者吸收西方文化,尤其是戏剧及其理论的影响,如悲剧、喜剧和情节等概念就来自西方戏剧。

可见，晚清戏曲改良理论在继承传统的基础上，顺应时代的要求，吸收了异族戏剧文化的元素，呈现出新、旧并存的特征。

应指出的是，文学艺术具有双重属性，从表层属性来说，文学艺术是一种意识形态，能起到干预现实政治的作用，但从根本上说，文学艺术还是人类精神活动，以审美为核心价值。在救亡图存压倒一切的特定历史时期，呼吁文学艺术充分发挥其实用价值是必要的。遗憾的是，倡导者不约而同地将实用价值视为戏曲唯一、核心的价值，形成了实用主义的戏曲价值观，这是晚清戏曲改良理论的偏颇之一。

“以说部上之欧化主义，隐唤起民族主义之暗潮”

围绕如何改良戏曲，倡导者主要讨论了以下四个话题：

一、戏曲改良的宗旨和目标

倡导者改良戏曲的宗旨是打造“第一完全人格”，<sup>④</sup>培养新国民。何谓新国民？首先，新国民具有鲜明的民族意识和国家观念。倡导者有关改良戏曲的表述中使用频率最高的词语是国家、民族和种族。柳亚子倡导戏曲要普及亡国之仇，民族大义，让大众兴复仇之志；<sup>⑤</sup>天僂生认定“今日欲救吾国，当以输入国家思想为第一义”；<sup>⑥</sup>健鹤强调戏曲要“以此国家、种类之两大感情，一一普及于下流社会中”。<sup>⑦</sup>陈去病和汪笑依在《二十世纪大舞台简章》中声明戏曲改良当“以改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想为唯一之目的。”可见，倡导者最为迫切的愿望是把民族主义融入戏曲，培养大众的国民意识和爱国之心。其次，新国民必须是智识已通，“晓得现在世界上的形势”。<sup>⑧</sup>绍兴戏曲改良会就以“开通下等社会之知识”为己任；<sup>⑨</sup>再次，新国民还应具有强烈的道德意识和使命感，因此，戏曲应“本忠义慈孝之风，写雄武侠烈之概”，<sup>⑩</sup>大力“提倡孝悌忠信礼义廉耻”，“鼓励中国人负‘救世主’的使命”；<sup>⑪</sup>最后，新国民还必须具备血性之气和尚武精神，故戏曲还应“激发吾国社会志气，提倡尚武精神”。<sup>⑫</sup>

用民族主义、伦理道德、尚武精神和新知识培养新国民，归根结底是为了移风易俗，革新政治，建立强大的民族国家，这是资产阶级维新派和革命派倡导戏曲改良的最终目标。

二、由谁主持戏曲改良

倡导者反思戏曲堕落的原因，多归咎于优人。

康有为认为“后世乃付之优人，故乐亡而俗坏”。<sup>⑬</sup>梁启超把“士大夫远离戏曲，而音乐一科全委于俗伶之手”视为戏曲衰败的重要原因。<sup>⑭</sup>天僂生认为清朝雍乾之后，“以演剧为大戒”，士大夫不得为之，以致将移风易俗之权交与“里嫗村优之手”，导致了戏曲的堕落。<sup>⑮</sup>可见，优人不能承担改良戏曲的重任。那么，由谁来主持戏曲改良？康有为认为戏曲“宜隶学官”，“以大儒通人居乐府领之”。<sup>⑯</sup>孙宝瑄也因“法国戏园隶学部”而称赏不已。<sup>⑰</sup>也就是说，戏曲应由政府相关部门掌管，而戏曲改良则应由精通戏曲的学者型官员来领导。

三、戏曲改良的榜样

晚清民初，西方的科学技术和文化思想纷纷涌进国门，向西方学习成为一种潮流。倡导者多认为传统戏曲比不上西方戏剧，首先，西方戏剧的社会地位高，国家重视，“于演剧者则敬之重之，于撰剧者更敬之重之”。<sup>⑱</sup>另一方面，西方的“歌郎舞女，流品高等，大抵彬彬文雅，不佻于凡庶”。<sup>⑲</sup>其次，西方戏剧多反映社会现实的悲剧，能改变人们的观念，在国家强盛的过程中发挥了重要的作用。如，普法战争失败后，巴黎专演战争中法人之惨状，国民遂发愤图强，“改行新政”，“国势复焉，故今仍为欧洲一大强国。”<sup>⑳</sup>日本原本锁国守陋，国力衰弱，戏剧多演时事，悲歌慷慨，“政府知民气之不可遏，乃急急改革”，明治维新遂成。<sup>㉑</sup>某失名作者在《〈鸣不平〉引言》中叙该剧在巴黎上演时，亲眼见到一傲慢骄肆的贵妇人“为舞台上挥发性之刺激力所摄制”，改变了等级观念，与一穷妇“握手尽礼，倍极温婉”。<sup>㉒</sup>再次，外国戏剧不象戏曲囿于古法，“不用歌曲而专用科白”，<sup>㉓</sup>又“能使真境逼现”。<sup>㉔</sup>总之，西方戏剧更先进，应成为戏曲改良的榜样。

四、改良戏曲的具体措施

从完善演剧组织、构建剧场、改造优人到戏曲创作和舞台艺术，倡导者提出了一系列的建议：（一）改造演剧组织。日本的演剧组织有总部，有支部，总部“遥领于内政”，而“支部则分隶于各省”。又“有事务所，有事务长，有评议员，与一国之政党无少异。”“欲著为脚本，以输入于公众之舞台者，由事务长鉴定其脚本，后经评议员之通过，始许将其书逐部开演，别给相当之价值以酬其劳。”健鹤提出“我国今日谋演剧之改良”，宜仿日本剧部之形制，“组织一中国完全之剧部”，“于上海特设一戏剧总机关部，而于各直省各都会则分设支部以隶属之，庶几上自大人先生，下至屠贩妇竖之属，得日日吸

受新戏剧之真理由”。<sup>[49]</sup>

(二)各地“设剧场,收廉值,以灌输文明思想”。<sup>[50]</sup>

(三)改造优人。优人是戏曲改良的执行人,他们的思想和素质直接关系到改良的成败,必须接受改造。倡导者的主张主要有四点:一是提高优人的社会地位,“以优伶与文人学士同等”。<sup>[51]</sup>二是让优人懂得自身的重要性,不再自轻自贱。《告优》指出,戏曲的功效比学堂里的历史课大多了,“各处的戏场,就是各种普通学堂,你们唱戏的人,就是各学堂的教习”。这种论调与陈独秀《论戏曲》如出一辙。三是鼓动优人先行动起来,赢得人们的尊重。《告优》建议优人编新戏宣扬拒俄、抗俄的思想,实现自身的价值,改变轻视优人的观念:“你们既然有这个功劳,还怕别人看轻你们么!”<sup>[52]</sup>四是训练优人,提高他们的素养。箸夫的建议最为具体:“招青年子弟数十人,每日于教戏之外,间读浅近诸书,并灌以普通知识,激以爱国热诚”,“复于暇日炼以兵式体操”,“务使人格不以优伶自贱”。<sup>[53]</sup>

(四)重视剧目建设,删坏戏、改旧戏、编新戏三者并举,务必融入民族主义和国家思想。首先是删坏戏,呼吁不演神仙鬼怪之戏、淫戏、才子佳人戏,曲词不雅驯之剧也应“黜勿庸”。<sup>[54]</sup>其次是改旧戏,“取旧日剧本而更订之,凡有害风化,窒思想者,举黜弗庸”。<sup>[55]</sup>怎么改?“依其声调,改其字句,去腐败之点,进文明之思,或本民族主义、军国主义、及各种科学、实业。”<sup>[56]</sup>改旧为新,关注点不在艺术形式,思想内容须焕然一新。最后是编新戏,倡导者提出了两项要求:一是倡写实主义。无涯生否定广州戏班,原因之一在于所演剧目多“非事实”,是否写实成为评判作品好坏的标准之一。<sup>[57]</sup>健鹤以欧美和日本为例,阐明戏剧必求真写实,才能发挥教育作用,因此,改良戏曲,“必也一一写真,一一纪实”。<sup>[58]</sup>另一是主张创作悲剧,多写“国家受侮之悲观”、“各国亡国之惨状”<sup>[59]</sup>及“贞臣孝子、仁人志士,困顿流离、委曲百折,慷慨悱恻的事迹”,达到泣风雨,泣鬼神的效果。<sup>[60]</sup>

新编戏的题材,倡导者最关注的有三类:其一是民族压迫的历史。柳亚子主张将“扬州十日之屠,嘉定万家之惨,以及虏酋丑类之恣淫,烈士遗民之忠芦,皆绘声写影,倾筐倒箧而出之”。<sup>[61]</sup>陈去病倡言“编明季稗史,而演汉族灭亡记”。<sup>[62]</sup>汉血等也指出新戏要“专写胡元亡宋之惨状”,“于异族之猖獗,宋廷之昏愤,刀兵屠戮之暴,人民流离之苦,类皆喷

血挥汗,滴泪沥心”。<sup>[63]</sup>其二是历史上忠臣良将的英雄事迹。陈独秀要求“以吾侪中国昔时荆轲、聂政、张良、南霁云、岳飞、文天祥、陆秀夫、方孝孺、王阳明、史可法、袁崇焕、黄道周、李定国、瞿式耜等大英雄之事迹,排成新戏,做得忠孝义烈,唱得激昂慷慨”。<sup>[64]</sup>孙宝瑄认为应“多选古今忠廉孝义,可悲可愕之事,编成新剧,使彼曹歌之舞之”。<sup>[65]</sup>其三是西方近代革命。柳亚子认为新戏应“捉碧眼紫髯儿,被以优孟衣冠,而谱其历史,则法兰西之革命,美利坚之独立,意大利、希腊恢复之光荣,印度、波兰灭亡之惨酷,尽印于国民之脑膜”。<sup>[66]</sup>陈去病提出“采欧美近事,而演维新活历史”。<sup>[67]</sup>箸夫认为悲剧可取材于“西国近今可惊、可愕、可歌、可泣之事”。<sup>[68]</sup>

无论是删改旧戏,还是编新戏,目的是共同的,那就是将国家观念、民族精神融入戏曲,令国人“起尚武合群之观念,抱爱国保种之思想”,<sup>[69]</sup>“以养成国民完全人格”。<sup>[70]</sup>

(五)革新舞台艺术。倡导者最为关注的是戏曲的思想内容,只有健鹤和陈独秀等少数人论及舞台艺术,主张学习西方戏剧。在表演方面,健鹤以日本新剧为例认为演剧之进步“在不用歌曲而专用科白”,主张废唱。<sup>[71]</sup>陈独秀认为可在“戏中夹些演说,大可长人见识”。<sup>[72]</sup>箸夫主张在开演之前,还要扩大声势,每到一地,先“操衣草履,高唱爱国之歌,和以军乐,列队而行,绕村一周,然后登台。先用科诨,将是日所演戏本宗旨、事实,演说大势,使观者了然于胸”。<sup>[73]</sup>在舞台美术方面,健鹤主张利用布景和道具弥补演出的瑕疵,达到逼真的效果,“若实事之铺张微有不足,则以油画衬托之,电光镜返照之”。<sup>[74]</sup>陈独秀也主张运用现代科技,“试演那光学、电学各种戏法”,既让人耳目一新,又能使观众学到“格致的学问”。<sup>[75]</sup>

要概括以上建议,最贴切的一句应是:“以说部上之欧化主义,隐唤起民族主义之暗潮。”这句话出自健鹤《改良戏剧之计划》,“欧化主义”和民族主义二词最为重要。由于时代思潮的影响,倡导者崇尚西方戏剧。在他们看来,无论是演剧组织、优人素养,演出的内容和形式,还是求真写实的艺术精神,戏曲都是落后的,应向西方戏剧学习,这就是“欧化主义”。主张向西方学习当然没有错,但倡导者没有理性地思考中国戏曲与西方戏剧不同的艺术特征,简单地将二者混同,并片面地以西方戏剧为参照来评价和要求中国戏曲,这是晚清戏曲改良理论的另一偏颇。而且,倡导者偏离了戏曲艺术的本

体,关注的主要是戏曲的表现内容,对艺术形式多有疏忽,是实用主义戏曲价值观的具体体现。

综上所述,晚清戏曲改良理论有三个关键词:民族主义、实用主义和“欧化主义”,实用主义是基础,民族主义是核心,“欧化主义”则是方式和手段。这三个关键词蕴含着倡导者对文本创作和舞台艺术以及演剧组织和表演者的一系列设想和要求,建构了一种认知和评价戏曲的模式。整个二十世纪,这一模式在很大程度上影响着戏曲的走向,一方面,由于现实政治功能被不断强调,戏曲与主流意识形态的关系越来越密切;另一方面,西方戏剧的写实观渗透到编导演和舞美等各个方面。另外,建国以后,戏班和剧团收归国有,演员成为拿政府工资的文艺工作者。这些影响是利是弊,功过如何评价,非常复杂,笔者将另撰专文分析探讨。

注释:

①⑥⑦⑧ 康有为:《日本书目志》见《康有为全集(第三集)》,上海古籍出版社,1987年版 1013-1120、1013、1120、1013-1120页。

② 严复等:53国闻报4附印说部缘起6,见阿英编5晚清文学丛钞(小说戏曲研究卷)6,中华书局,1960年版 12页。

③ ¼ ½ 平子等:5小说丛话6,见阿英编5晚清文学丛钞(小说戏曲研究卷)6 315、312、334。

④ p q r x 陈独秀:5论戏曲6,见阿英编5晚清文学丛钞(小说戏曲研究卷)6 55、53、54、54、54页。

⑤ i l m o p 无涯生:5观戏记6,见阿英编5晚清文学丛钞(小说戏曲研究卷)6 72、69、71、67-68、68、69页。

⑥ À p p 王立兴:5中国近代文学考论6,南京大学出版社,1992版 165、165、262页。

⑦ Á l t m n q 蒋观云:5中国之演剧界6,见阿英编5晚清文学丛钞(小说戏曲研究卷)6 51、51、50、50、51、51页。

A 唯心：5滇省改良戏曲纪事6，见杨明等5滇剧史6，中国戏剧出版社，1986年版94页。

Z 王 健鹤：5改良京剧之计划6，见王立兴5中国近代文学考论6 173、175、175、175、174、175-176、175页。

X 棣：5改良剧本与改良小说关系于社会之重轻6，见王立兴5中国近代文学考论6 206页。

Z 王 著夫：论开智普及之法首以改良戏曲为先，见阿英编5晚清文学丛钞（小说戏曲研究卷）6 61、61、61、61页。

M 王 天僊生：5剧场之教育6，见阿英编5晚清文学丛钞（小说戏曲研究卷）56、57、56、57页。

M 陈阳：5乐书6卷一八六，见5影印文渊阁四库全书6（第21册），台湾商务印书馆版835页。

M 王阳明著、邓艾民注疏5传习录（下）6，（台湾）法严出版社，2000年版374页。

M 陈洪绶：5节义鸳鸯冢娇红记序6，见蔡毅编5中国古典戏曲序跋汇编（二）6，齐鲁书社，1990年版1358页。

M 陈佩恩：5论戏剧之有益6，见阿英编5晚清文学丛钞（小说戏曲研究卷）63、66页。

M 柳亚子：53二十世纪大舞台4发刊词6，见阿英编5晚清文学丛钞（小说戏曲研究卷）6 175-177、176、176-177页。

M 幼渔：5论戏曲宜改良6，见5宁波白话报（第四期）6 1904年7月27。

M 绍兴戏曲改良会简章6，见王立兴5中国近代文学考论6 262页。

M 刘钰：5海天啸自序6、5海天啸例言6，见蔡毅编5中国古典戏曲序跋汇编（二）6 2588页。

M 五孤臣泪6卷首5剧旨6，见蔡毅编5中国古典戏曲序跋汇编（二）6 2674页。

H 梁启超：53中国诗乐之迁变与戏曲发展之关系4跋6，见阿英5晚清文学丛钞（小说戏曲研究卷）6 690页。

S 孙宝瑄：5忘山庐日记6，上海古籍出版社，1983版247、858、858、246页。

Q 阿英：5晚清文学丛钞（小说戏曲研究卷）6，中华书局，1960版307页。

P 廖：5论戏曲改良与群治之关系6，5申报6 1906年9月22。

Q 汉血等：53崖山哀4导言6，见吴毓华编5中国古代戏曲序跋集6，中国戏剧出版社，1990年版631页。

(责任编辑 李 锋)